
«Визуальная драма» или властное оформление гендерных стереотипов посредством визуализации. Попытки преодоления

Безус Е.С.

Основной чертой современности можно назвать непрерывное взращивание желаний конкретного индивида. Бесконечное навязывание потребностей превращается в своего рода идеологию. И если мы отмечаем, что в современном обществе индивидам предоставлена относительная свобода от дисциплинарного навязывания, дисциплинарной нормализации, то все очевидней становится формирование и определение сознаний посредством механизмов желания и культивирования индивидуальных потребностей, своеобразной «стерилизации» действительности, то есть вытеснения из нее всего ненормативного, не соответствующего представлениям нарцисстического общества о должном и идеальном.

В современном обществе мы можем наблюдать нормализацию, стандартизацию и подавление естественных стремлений, переживаний. В процессе формирования послушного, нормального индивида огромную роль играет тело, как внесубъектный и аффективный уровень функционирования субъектности. Так, Мишель Фуко в работе «Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности» указывает, что в современном обществе тело можно охарактеризовать как «послушное тело», функционирование которого более не задается внешними правилами властной регуляции и подчинения, но нормами саморегуляции, самоуправления и самоконтроля [<http://www.lib.ru/CULTURE/FUKO/istoria.txt>].

Итак, современное тело послушно более не власти а, скорее воле и желанию, которые в свою очередь взращиваются некими невидимыми властными структурами. Когда же происходит подобное навязывание, субъект становится повсеместно определен собственной телесностью, он становится своеобразной формой, неидентичной себе. Подобным маргинальным субъектом неидентичным себе Фуко называет наряду с ребенком и сумасшедшим – женщину.

Женский язык – это по большей части язык тела, функционирующий на основе аффектов, сексуальности, желания.

Посредством техник властного дознания и манипуляции женской сексуальностью, сексуальность не только не подавляется, но и намерено воспроизводится, являясь одновременно и целью и инструментом власти.

«Женское» закрепляется и функционирует в культуре всегда как сексуальное, эротическое, то, о чем можно иметь знание, то есть можно контролировать и подчинять, манипулировать желанием создавать его, навязывать определенную модель поведения женщине – модель сексуального символа, знака, образца.

Транслируются же в современном социокультурном пространстве эти образцы - символы чаще всего посредством политик визуальной репрезентации.

Особенностью женских политик репрезентации многие исследователи называют то, что сама репрезентация зависит во многом не от своего субъективного «я», но в первую очередь от культурного набора гендерных образов, существующих в обществе. Субъективное тело, в частности тело женщины, зависит не только и не столько от своих биологических особенностей, а от тех желаний и ценностей, сквозь призму которых образцы этого тела функционируют в социокультурном пространстве. В рамках визуальных стратегий субъективных репрезентаций может быть рассмотрено лакановское понятие «экрана», как некой культурной целостности, обеспечивающей функцию наблюдателя, задающего идентификацию с неким недостижимым гендерным идеалом [*Жеребкина И. Феминизм и психоанализ // Жеребкина И. Прочти мое желание... Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М., 2000. С. 103*].

Таким образом, «экран» задает идеальные стандарты, образцы субъективности, в частности женской.

Женская идентичность осуществляется только в рамках репрезентативных разрывов, которые заставляют ее стремиться к определенному гендерному идеалу, отдаляя ее все дальше от понимания своих истинных желаний и потребностей.

Таким образом, функция экрана, визуализации является проявлением властного формирования образа женского, располагая его в символической структуре идеал/несовершенство, препятствуя тем самым иной репрезентации образов женского в культуре.

Традиционно на «экранах», по мнению феминистских исследователей, женщина всегда предстает как образ, а мужчина как обладатель взгляда. Образ женщины конструируется в соответствие с мужским взглядом. Женщина как таковая обезличивается, ее внешность «кодируется для достижения интенсивного визуального различия. По сути, имеет значение лишь то, что героиня репрезентирует: любовь, страх, другие чувства, которые заставляют героя действовать. Сама же по себе женщина не имеет значения» [*Лаура Малви Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск, 2000. С. 288*].

Образ женщины – героини функционирует и в качестве эротического объекта для персонажей экранной истории и в качестве эротического объекта для зрителей по ту сторону экрана, женщина оказывается «в поле переменного напряжения между взглядами с каждой из сторон экрана» [Там же. С. 289].

Вполне возможно, реакцией, своеобразным протестом является тот факт, наблюдаемый в современном кинематографе, что женщина стремится создать такую визуальную действительность, где именно она будет и главным героем, обладательницей взгляда, повелительницей событий внутри кино-

действительности и адекватно идентифицирующей себя зрительницей. Подобные тенденции – изменения направленности взгляда – отражаются, например, в фильмах Катрин Брейа. Мы видим мир глазами героини, воспринимаем события, сквозь ее комментарии. Все пространство кино-реальности принадлежит ей, и появляющиеся на экране герои – мужчины полностью определены ее желаниями, фантазиями. Здесь, однако, можно усмотреть интересное противоречие. С одной стороны, в рамках сюжета, героиня находится, можно сказать, в подчиненном положении. Она зависит от мужчин, страдает от их равнодушия и отчужденности. Осознает свое подчиненное положение, свою «лишенность» («я вынуждена терпеть это, потому что я женщина»), однако тот факт, что направление «взгляда» и «речи» задано женщиной создает у зрителя/ зрительницы ощущение женского пространства кино, женщины как субъекта и мужчины как объекта.

Наиболее распространенными сюжетными символами современного кино является «женщина» и «любовь». Кайа Сильверман, анализируя кино, понимает теорию любви как теорию идеализации. Посредством манипулирования любовной тематикой происходит и манипулирование женскими образами в культуре, ведь именно женская идентификация чаще всего основывается на феномене любви. Она так же указывает на то, что невозможность достигнуть идеализированных образов порождает своего рода отвержение, протест против искусственно создаваемых гендерных идеалов в кино [Жеребкина И. Соблазненные или соблазняющие? – постлакановский феминистский психоанализ // Жеребкина И. Прочти мое желание... Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. М., 2000. С. 128].

Именно в контексте данной проблемы интересным становится проанализировать тот факт, что именно женщина создает порно и показывает женщин, выбирающих безликие отношения с безликими партнерами. «Я не хочу видеть лица своих любовников» - говорит героиня Брейа. Анализируя творчество Брейа, Виктория Смирнова в статье «Между речью и непристойным» говорит, что «женское» у Брейа – это, прежде всего тело, которое хочет наслаждаться, не довольствуясь инструментальной ролью. Отвергая потребительский взгляд, оно желает потреблять само. Возникает образ своеобразной современной *famine fatale*, которая пойдет на все ради достижения своей главной цели – наслаждения, с «вожделенным призрением», относящаяся к своим мужчинам [Смирнова В. Между речью и непристойным. Фильмы Катрин Брейа // Искусство кино, 2004, № 6].

Образы мужчины и женщины у Брейа штампованны и символичны. Но не являются ли подобные штампы своего рода осознанно создающейся пародией, на столь распространенные в современном социокультурном пространстве штампы и символы «мужского» и «женского»?

Исследователи отмечают, что своего рода протестом против идеализации, является стратегия деидеализации. Следуя такой логики, политика Катрин Брейа может быть рассмотрена как протест против создания образа женского

как объекта желания мужчины, то есть объекта эстетически – эротического, ведь порно, по сути, лишено как эстетики, так и эротики. Таким образом, можно предположить, что порнографичность и инфернальность, подчас транслируемая женщиной в кино есть протест против навязанного ей образа эстетически – эротического объекта и навязчивого использования этого образа в средствах массовой информации, рекламе, глянцевых журналах и т.д.

В статье «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» Л. Малви говорит: «Женщины, чей образ постоянно похищался и использовался, вряд ли будут наблюдать за закатом традиционной фильмической формы с чувством большим, нежели сентиментальное сожаление» [*Лаура Малви Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск, 2000. С. 292*].

Как мы можем видеть на примере Катрин Брейа, женщина, похоже, расставшись со всяким сожалением, пытается создать собственную реальность кино, утвердить собственный взгляд на мир по обе стороны экрана.